



На правах рукописи

Слыханова —

Слыханова Валентина Ивановна

**Русский народно-сценический танец
в контексте региональной культуры России:
традиции и новаторство**

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание учёной степени
кандидата культурологии

Специальность 24.00.01 – теория и история культуры

10 ОЕВ 2012

Москва – 2012

Работа выполнена на кафедре теории и истории культуры
Государственной академии славянской культуры

Научный руководитель: доктор культурологии, профессор
Захаров Владимир Михайлович

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор,
Ванслов Виктор Владимирович

кандидат философских наук, профессор
Уральская Валерия Иосифовна

Ведущая организация: ФГБОУ ДПО «Академия переподготовки
работников искусства, культуры и туризма»

Защита состоится «7» марта 2012 г. в 12 часов на заседании диссертационного совета Д.212.044.01 в Государственной академии славянской культуры.
Адрес: 125480, Москва, ул. Героев Панфиловцев, дом 39, корпус 2.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственной академии славянской культуры.

Автореферат разослан «4» февраля 2012 г.

Учёный секретарь
диссертационного совета
кандидат философских наук,
профессор ГАСК



С. И. Бажов

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования

В современных условиях всё более осознаётся опасность потери богатейшего наследия народного искусства, традиций русского фольклора во всём его жанровом многообразии в контексте региональной культуры, в сё исторической динамике. Велика опасность тотальной унификации культурного мира, глобализации без учёта тенденций самоидентификации — этнической, культурной, гражданской.

Этнокультурный облик России характеризуется огромным разнообразием, обусловленным обширностью территории, природными различиями, многонациональным составом населения. Сохранение и возрождение национальных культурных традиций может быть осуществлено лишь на основе взаимообогащения и обращения к истокам традиционных народных культур, прежде всего — фольклора.

Мы рассматриваем вопросы сохранения и развития традиционной народной культуры не только как имеющие значение в социокультурной, художественно-творческой, организационно-педагогической деятельности, но и с точки зрения возможностей проявления личностью гражданских, патриотических инициатив, роста её эстетической, нравственной, политической культуры. Этнокультурные ценности и идеалы, бережно сохраняемые и развивающиеся, безусловно, будут способствовать духовно-нравственному, патриотическому воспитанию молодёжи, укреплению единства нашей страны.

Перед нами постоянно вставали и встают проблемы принципиального характера, связанные с освоением фольклора, русского народного танца, в частности, в контексте системы хореографической деятельности, охраняющей национальные духовные ценности. Заметен поворот, есть интерес к пониманию значения русского танца, проблемам его существования в системе художественной культуры.

Русский танец сегодня чаще всего показывается односторонне, теряется многообразие выразительных средств. Танцевальная культура на глазах превращается в тренировочные экзерсисы. Важный, но не единственный критерий определения фольклорности произведения — это традиционность. Понимать этот критерий стоит не в консервативной приверженности только к старым традициям, а в развитии и трансформации этих традиций, чтобы в угоду сиюминутным новшествам не потерять их.

Мы озабочены судьбами русского народного танца, как и региональной народной культуры в целом. Деятели русского хореографического искусства всегда осознавали важность научного осмыслиения и решения проблем сохранения и развития русского народного танца, в его традициях, в исторической динамике. Ныне на многих уровнях стали при-

ниматься меры к научному изучению народного сценического танца, с пониманием его непростой судьбы как жанра. Сохранить чистый родник народной хореографической культуры, бережно передать танцевальный фольклор во всём его богатстве будущим поколениям — задача трудная, но почётная. Это корни нашей культуры, а без корней не сможет быть жизнеспособной крона самого дерева. Осмысление национального хореографического фольклора в исторической динамике, в контексте региональной культуры — актуальная задача современности.

Степень научной разработанности проблем исследования

Вопросы взаимосвязи и взаимодействия философии, культуры, искусства освещены в трудах таких учёных, как Г. С. Батищев, И. А. Ильин, М. С. Каган, Д. А. Леонтьев, Д. С. Лихачёв, М. Ю. Лотман, Н. Б. Мечковская, И. П. Никитина, С. Л. Франк, А. Я. Флиер. Проблемы культуры исследовались в работах Г. Ф. Бахрушина, Г. Беляевой-Челомбитько, Г. Ф. Богданова, К. Я. Голейзовского, В. М. Захарова, Б. Льва-Анохина, Л. Н. Михеевой, Т. В. Пуртовой, В. И. Уральской, Н. Д. Черновой, Ю. М. Чурко, Н. Е. Шереметьевской.

Своебразные ракурсы анализа этнокультурных проблем регионов представлены в философских трактовках таких дефиниций, как «культурное гнездо» (Н. Л. Андиферов, И. М. Грэвс, В. А. Горский, Н. К. Пиксанов и др.), «культурное наследие» (А. И. Арнольдов, Э. А. Баллер, Н. И. Воронина, Н. С. Злобин, С. Н. Иконникова, С. М. Ковалёв, И. К. Кучмаева, В. М. Межуев, Э. А. Орлова, А. К. Хачиров), «культурная среда» (О. Н. Андреева, Г. Н. Баженова, Н. В. Кирьянова, В. О. Кутьев, Л. В. Ошман, И. Б. Стояновская и др.), «пироминциальная культура» (В. Ю. Афини, И. Л. Беленький, Е. Я. Бурлина, Н. И. Воронина, Н. М. Илюшкин, М. С. Каган, Т. Н. Кандаурова, Л. Н. Коган, Т. А. Чичканова).

Особенности русских этнокультурных традиций, видо-жанровая структура и формы бытования традиционной русской культуры исследованы историками, этнографами и фольклористами: М. К. Азадовским, В. Л. Аникиным, А. Н. Афанасьевым, Ф. И. Буслаевым, Г. С. Виноградовым, М. М. Забылиным, П. В. Киреевским, Ю. Г. Кругловым, Е. А. Покровским, И. Л. Сахаровым, А. В. Терещенко, П. В. Штейном и др.

Художественно-эстетическое содержание народного искусства как части традиционной народной культуры раскрывается в трудах по эстетике, истории культуры и искусствознанию; это работы В. В. Бычкова, В. М. Захарова, Д. С. Лихачёва, Ю. М. Лотмана, М. А. Некрасовой, Т. В. Пуртовой, Л. А. Рапацкой и др.

Роли народного искусства в мировой художественной культуре и дизайне уделено внимание в трудах Н. М. Сокольниковой и в исследованиях, выполн-

ченных под её научным руководством И. П. Гладилиной, С. В. Городецкой, Л. Н. Романовой и др.

Проблемы сохранения и возрождения традиционной народной культуры, этнохудожественного профессионального образования исследованы в работах В. Ф. Генинга, Г. С. Голошумовой, Т. В. Дадиановой, В. М. Захарова, С. В. Кривых, И. А. Лыковой, А. А. Макарени, Ю. И. Мкртхмяна, В. Н. Нилова, В. А. Тишкова, Л. А. Хакимовой, Ю. М. Чурко, Е. Л. Ясючни и др.

При разработке различных аспектов данной проблемы докторант привлекает также широкий круг научной литературы и методической литературы по вопросам хореографии¹.

Объект исследования: русский народно-сценический танец как феномен традиционной культуры.

Предмет исследования: специфика и судьбы русского народного танца в контексте региональной культуры России.

Цель исследования: провести комплексный, историко-культурологический анализ различных жанров русского народно-сценического танца как основы выявления характерных особенностей региональной культуры России.

¹ Бачинская Н. М. Русские хороводы и хороводные песни. М.–Л., 1951; Богатырёв П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971; Богданов Г. Ф. Самобытность русского танца. М., 2003; Богуславская А. Г. Народно-сценический танец. М., 2005; Борзов А. А. Народно-сценический танец. М., 2004; Ванслов В. В. Статьи о балете Л., 1980; Ванслов В. В. Хорсографический образ // Сов. балет. 1983. № 1; Голейзовский К. Я. Образы русской народной хореографии М., 1964; Гусев В. Е. Русский фольклорный театр XVIII – начала XX века Л., 1980; Захаров В. М. Современная концепция развития русской народной хореографии (в контексте устного народного творчества и художественных промыслов): Автoref. дис. ... канд. культурол. М., 2003; Захаров В. М. Русская народная хореография в системе регионально-этнографической культуры России: Автoref. дис. ... докт. культурол. М., 2004; Захаров В. М. Поэтика русского танца. М., 2004. Т. 1, 2. М., 2009. Т. 3, 4; М., 2010. Т 5; Климов А. А. Основы русского народного танца. 1992; Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. Л., 1972. Ч. 2; Нилов Н. В. Проблемы высшего и среднего специального хореографического образования в Сибири. Новосибирск, 2011; Моисеев И. А. О народно-характерном танце. Бюллстен хореографического училища ГАБТ СССР. М., 1957/1958. № 1; 1958/1959. № 2; Пургова Т. В. Танец на любительской сцене. ХХ век: достижения и проблемы. М., 2006; Слонимский Ю. И. Советский балет. М.–Л., 1950; Суриц Е. Я. Хореографическое искусство двадцатых годов. Тенденции развития. М., 1979; Ткаченко Т. С. Народный танец. М., 1967; Уральская В. И. Эстетические проблемы взаимовлияния народного и профессионального искусства (на материале хореографии): Автoref. дис. ... канд. философ. наук. М., 1969. Уральская В. И. Природа танца. М., 1981; Устинова Т. А. Избранные русские народные танцы. М., 1996; Устинова Т. А. Лексика русского танца. М., 2006; Чернова Н. Ю. Основные тенденции исполнительского искусства советского балета: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1970; Шереметьевская Н. В. Танец на эстраде. М., 1985.

Задачи исследования:

- дать культурно-исторический анализ современных научных концепций хореографического фольклора;
- выявить особенности русского народного танца в исторической динамике культуры с точки зрения обрядово-ритуальной и семиотической его природы;
- проанализировать этапы развития народного танца как этнокультурного феномена;
- раскрыть роль деятелей русского искусства в становлении и развитии народно-сценического танца как жанра;
- раскрыть специфику русского народного танца в региональной культуре России с точки зрения традиций и новаторства, общности структурных компонентов;
- выявить особенности народной сценической хореографии, базирующейся на оригинальной авторской концепции, личности хореографа как создателя или интерпретатора культурной формы;
- рассмотреть возможности создания целенаправленной системы освоения русского танца как неотъемлемой части русской танцевальной культуры в контексте культурной традиции и новаторства;
- проанализировать вопросы, связанные с духовно-правственным развитием, патриотическим воспитанием личности, базирующиеся на освоении богатств народной хореографической культуры.

Методологическая основа и методы исследования базируются на историческом и диалектическом подходах к изучению культурных феноменов. Основу составили научные труды отечественных и зарубежных авторов по теории и истории культуры и литературы, философии, православия: С. С. Аверинцева, М. М. Бахтина, Н. А. Бердяева, о. Сергея Булгакова, И. А. Есаулова, прот. Василия Зеньковского, И. А. Ильина, Д. С. Лихачёва, Л. А. Успенского, прот. Георгия Флоренского, о. Павла Флоренского, С. Л. Франка.

Методологической основой исследования является междисциплинарный, комплексный подход к решению выдвинутых целей и задач, рассмотрение проблематики исследования с привлечением гносеологических средств философии, культурологии, педагогики, психологии искусства, истории искусства, фольклористики, этнологии, регионоведения и других смежных отраслей науки, а также сочетание культурологического-исторического, типологического, структурно-семантического методов анализа.

Методологической основой исследования послужили также концептуальные идеи философов, культурологов, искусствоведов по проблемам эстетики, теории и истории культуры: Г. С. Батищева, Ю. М. Бахрушина, Г. Ф. Богдана-

нова, В. В. Ванслова, Л. С. Выготского, К. Я. Голейзовского, П. С. Гуревича, В. М. Захарова, И. А. Ильина, М. С. Кагана И. К. Кучмаевой, Д. А. Лсонтьева, Д. С. Лихачёва, Ю. М. Лотмана, С. Х. Раппопорт, В. И. Уральской, С. Л. Франка, С. Н. Худякова, Ю. М. Чурко, Н. П. Шейна.

В ходе исследования применились принципы системности, историзма,ialectического понимания взаимосвязи явлений культуры. Использовались как общенаучные, так и специальные методы историко-культурологического исследования; теоретическое изучение этнического самосознания; проводился сравнительно-исторический, историко-генетический анализ литературы и современного состояния науки по изучаемой проблематике, а также аксиологический и функциональный методы. Это позволило определить доминирующие традиции, нормы, ценности, структурные компоненты в региональной танцевальной культуре, воздействие её традиций на духовно-нравственный потенциал общества, укрепление патриотизма, духовности личности.

В исследовании нашли применение:

- социокультурный подход. Его специфика состоит в том, что он имеет многомерный характер и позволяет интегрировать, например, социологическое, культурологическое и этнологическое рассмотрение общества. При таком подходе традиционная народная культура (её идеи, ценности, нормы и образцы), а также этнокультурная деятельность по её сохранению и распространению в социуме рассматриваются как один из факторов социокультурного развития;
- философско-антропологический поход;
- системный подход;
- исторический подход (Ф. Боас, А.А. Потебня, Р. Раппопорт, Г. Спенсер, В. Н. Тенищев), позволяющий раскрыть феномен региональной культуры в её динамике, необходимый для понимания современных реалий культуры;
- культурологический подход, позволяющий рассматривать этнокультурные процессы в русле этнической истории России (Н. Я. Данилевский), экология культуры (Д. С. Лихачёв), этногенеза (Л. М. Гумилёв) и культурогенеза (А. Я. Флиер), выделяя в качестве предметов изучения этническую культуру личности, человеческих общностей (этносов) и в целом человеческой цивилизации, её этносферы (И. К. Кучмаева);
- аксиологический подход (Н. А. Бердяев, Н. О. Лосский и др.);

Мы также проанализировали программные документы стандартов образования, учебники и методические пособия по характерному и народно-сценическому русскому танцу в аспекте рассматриваемой проблемы.

Научная новизна исследования определяется тем, что на основе русского народного сценического танца как феномена региональной культуры

комплексно исследована его специфика в контексте сохранения и развития традиций, в раскрытии новаторства, связанного с творческим осмыслением деятелями русской хореографии богатств танцевальной народной культуры России. Выявлены жанрово-видовые формы русского народного танца с точки зрения его обрядово-ритуальной и семиотической природы.

Впервые рассмотрено влияние народной хореографической культуры на духовно-нравственное развитие личности в процессе профессионального становления хореографа. В теоретическом и практическом аспектах, с учётом обновления содержания хореографического образования, введения интегрированных знаний по народной хореографии в учебный процесс, выделенные нами проблемы не были предметом специального научного осмысления, несмотря на определённое количество культурологических², искусствоведческих работ по танцевальному искусству в целом и русской народной хореографии, в частности.

Теоретическая и практическая значимость работы заключается в том, что она показывает возможность использования русского хореографического фольклора в качестве культурологического источника, способствует повышению интереса к различным видам народного творчества и раскрывает его возможности в профессиональной подготовке специалиста — исполнителя, балетмейстера. Отдельные положения нашей работы могут быть использованы при чтении спецкурсов и проведении спецсеминаров в средних и высших учебных заведениях культуры и искусства: творческих училищах, колледжах и вузах.

Гипотеза. Процессы современного культурного развития общества определяются как глобализацией, так и самоидентификацией, стремлением этносов сохранить свою национальную идентичность, проявляющуюся в сохранении традиций, обычаяев, обрядов, в бережном, любовном отношении к хореографическому фольклору во всех его разновидностях, развитии и преумножении его богатств, что только и может обеспечить высокий дух патриотизма, нравственности, верности гражданскому и общественному долгу современного человека.

Комплексный, историко-культурологический анализ различных жанров русского народно-сценического танца является основой выделения характерных особенностей региональной народной танцевальной культуры России, что позволяет выявить этапы развития народного танца как этнокультурного

² Захаров В. М. Современная концепция развития русской народной хореографии (в контексте устного народного творчества и художественных промыслов): Автореф. дис. ... канд. культурол. М., 2003; Захаров В. М. Русская народная хореография в системе регионально-этнографической культуры России: Автореф. дис. ... докт. культурол. М., 2004.

феномена в аспекте традиций и новаторства. Такой анализ, осуществлённый на основе теоретического осмысливания названных проблем и их решения в практике многолетнего личного преподавания в культурно-образовательном комплексе школа (хореографическое училище) – вуз (Институт танца) – театр (МГАТТ «Гжель»), позволяет раскрыть возможности создания целенаправленной системы освоения русского танца как необходимой части русской национальной культуры.

Положения, выносимые на защиту:

- задачи сохранения и развития лучших традиций народной культуры имеют приоритетное значение в современном мире и связаны с преодолением унификации культурных различий в ходе глобализации;
- традиционная народная культура включает в себя культурные пласты разных эпох и связана с самоидентификацией;
- активизация интереса к народной культуре связана с вопросами включения культурных архетипов прошлого в современную культуру;
- историко-культурологический анализ русского народно-сценического танца позволяет рассматривать его как основу выявления специфики региональной народной хореографической культуры России, как этюдокультурный феномен;
- в становлении и развитии народно-сценического танца как жанра огромную роль сыграли выдающиеся деятели русского хореографического искусства;
- духовная культура народа, сформированная веками, приобретает огромную ценность в патриотическом, духовно-правственном, эстетическом развитии личности;
- созданная целенаправленная система освоения русского танца как неотъемлемой части русской танцевальной культуры — играет большую позитивную роль в подготовке специалистов-хореографов.

Русский народный танец в своём кодовом генетическом пласте обладает качествами и свойствами, позволяющими в свёрнутом виде, как в «коде», сохранить правственно-этические нормы; он непосредственно связан с природой, жизнью человека, помогает сохранить национальную общность межличностных отношений.

Апробация результатов исследования

Основные положения и практические выводы диссертационного исследования были опубликованы в статьях, докладах и тезисах, а также докладывались на заседаниях различных кафедр Института танца ГАСК, на ежегодных межвузовских научно-практических конференциях: «Современное социокультурное пространство: традиции и новаторство». М., 2009; 2010; «Новые пути науки о культуре: проблемы, поиски, находки». М., 2006; на заседаниях

кафедры «Теории и истории культуры» Государственной академии славянской культуры.

Теоретический и практический материал использовался на семинарах, мастер-классах для преподавателей разного уровня: Праздник народного танца на приз В. М. Захарова. Киров, 2006, 2007, 2008, 2009.

«Русский танец и его сценическая обработка». «Образцы русской народной хореографии», Владимир, 12–15 марта 2009 г.

«Русский сценический танец как художественно-образный материал для создания репертуара», Липецк, 26–27 марта 2011 г., в лекционных курсах Института повышения квалификации, Чебоксары, 5–6 ноября 2011 г.

Теоретический и практический материал использовался в работе постоянно действующей лаборатории по русскому танцу на базе хореографического училища при МГАТТ «Гжель», Института танца ГАСК под руководством народного артиста России, доктора культурологии, профессора В. М. Захарова; в личной практике репетитора-хореографа в МГАТТ «Гжель».

Содержание диссертации отражено в научных публикациях автора, в программе спецкурса, читаемого автором в Институте танца ГАСК.

По проблеме исследования опубликовано 8 работ, в том числе в изданиях, рекомендованных ВАК РФ, — 2 статьи.

Достоверность результатов исследования определяется обоснованностью исходных теоретико-методологических позиций, включающих междисциплинарную научно-теоретическую базу исследования — обращение к смежным отраслям знаний (философии, искусствознания, психологии, истории, фольклористике, лингвистике, этнографии); логикой общей структуры исследования; оптимальным сочетанием теоретического и эмпирического аспектов исследования.

Структура работы подчинена решению основных целей и задач данного исследования; она состоит из введения, двух глав, пяти параграфов, заключения, списка использованной литературы, который насчитывает 200 наименований, и 4-х Приложений.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы исследования, определяется степень научной разработанности изучаемых проблем, формулируются цель, задачи, гипотеза, положения, выносимые на защиту, теоретическое и практическое значение исследования, раскрывается структура диссертации.

В главе I «Судьбы русского народного танца в исторической динамике культуры» автор рассматривает обрядово-ритуальную и семиотичес-

кую природу русского народного танца, его истоки, коренящиеся в фольклоре. Танец соотносится с представлениями древних людей о соединении человека с могущественными космическими энергиями, необходимыми для переживания важных, этапных событий в жизни людей (рождение ребёнка, заключение брака, охота, война, смерть). Танец как самый естественный способ установления связи с сакральным — это первичный, символический язык человечества, он имел ритуальную функцию.

В ритуале есть три компонента разной семиотической природы: ритуальное (символическое) действие; мифологическое представление; словесные формулы. В отличие от семантической одноплановости соматического (телесного) движения в ритуале, движения в танце многофункциональны.

В танце более всего проявлялась эмоциональная жизнь человека. Одновременно танец был средством эмоциональной разрядки.

Ритуал, древнейшая из социальных семиотик, рассматривается как художественное явление, а важнейший в нём компонент — знаковое физическое движение, представлял собой комплекс, состоящий из мимики, жестикуляции, движений корпусом и ногами, т. е. танец. Танец был частью единого синкретического комплекса, в котором соединялись музыка, танец, пение, драматическое действие.

Народный танец доступен современному исследователю в двух основных разновидностях: как танец, живущий и функционирующий в народной среде и являющийся неотъемлемой частью традиционной культуры народа, и как народно-сценический танец, существующий в системе современной художественной культуры. Первый — фольклорный, аутентичный, представляет собой одну из празднично-обрядовых форм жизнедеятельности народа.

Сам термин «фольклор» автор работы, опираясь на исследования учёных, соотносит с широким кругом явлений: комплексом словесно-музыкальных, музыкально-хорсографических, игровых и драматических видов народного творчества. «Народный танец синкретичен и обнаруживает в себе все характерные признаки народного творчества»³.

Религиозно-обрядовая хореография занимает одно из главных мест в списке древних искусств. Ещё тогда, когда человек не знал искусства живописи, культовой архитектуры, искусство танца уже существовало и было естественным, заложенным в человеке самой природой. Каждая фигура танца символизировала определённое действие.

В соответствии с традициями земледельцев зимой, когда солнце поворачивалось на лето, отмечалось рождение бога солнца. С этим периодом свя-

³ Захаров В. М. Современная концепция развития русской народной хореографии (в контексте устного народного творчества и художественных промыслов): Автореф. дис. ... канд. культурол. М., 2003. С.1.

зывались святки, праздники Коляды, масленицы, содержащие обряды зазывания, призывания весны, проводы зимы (сожжение соломенного чучела) и т.д. Со встречей весны и проводами зимы связаны многие другие очистительные обряды, основанные на вере в нечисть, которую надо обезвредить и изгнать из жилища и полей. В зависимости от этого воззрения на космос, природу и человека формировались представления простых людей о жизни. Религиозно-мифологическое мировоззрение было определяющим. Отголоском этого являются славянские хороводы, связанные с обрядами завивания берёзки, плетения венков, зажигания костров, когда ритуал был связан с почитанием природных стихий, то в нём специфическими средствами отражалась эта связь.

Автор отмечает, что технически сложные движения в отдельно взятых композициях и русских плясках сегодня определяют природу фольклорного танца, его формообразующее начало. Здесь к месту вспомнить об играх-охотах древнего человека, соединивших в одно импровизационное представление игру, похожую на танец, с тренировкой, похожей на силовые упражнения охотника-бойца.

В первобытном искусстве (и в опредлённых временных пределах — фольклоре) существовала функциональная связь видов искусства и их внешнестетическая обусловленность. Они выступали как функционирование синкретического образа, смысл которого тесно связан с мифологией. Мифологию мы рассматриваем как древнюю мировоззренческую систему, а национально-исторический миф как способ национального самовыражения.

Применительно к славянскому материалу фольклор был всегда крестьянским, и крестьяне были той средой, которая не только хорошо сохраняла фольклор, но и создавала благоприятные условия для его развития. С ростом городов, ремёсел, с классовым и профессиональным расслоением общества появился тот вид устного или окологородного творчества, который во многих странах назван «третьей культурой», а у нас — городским или лубочным, или ярмарочным фольклором⁴.

С русским танцем всегда соседствует устное народное творчество; в терминологии русского танца ведущее место занимают фольклорные мотивы: ручейки, звёздочки, круги, присядки, мельницы, бочонки, волчки, веревочки, елочки, гармошки, голубцы, козочки, козлы, тараканчики, а также «улица», «кубарики», «собака», «кочерга»; фольклорно-образные способы выражения танца: журавль, змейка, капуста, сосёйка, селезень и др.

Восточные славяне, в первую очередь — русские, сохранили культ матери-земли в его архаических проявлениях, к которым относятся запрещения бить землю палкой или чем-либо иным (кроме случаев ритуального

⁴ Толстой Н. И. От А. Н. Веселовского до наших дней // Живая старина. 1996, № 2. С. 5

битья, направленного на обеспечение плодородия), тревожить землю до Благовещения, пахать, вбивать в неё колья и т.п., плевать на землю (как и в огонь). Вера в святость, божественность начало, одухотворённость земли выступает в народном таинстве исповедями земле.

Древние обряды или остатки их ценные для нас как свидетели «седой древности», составляющие основу развития народного творчества. Анализируя их, изучая, сопоставляя с зафиксированными произведениями, можно представить картину передачи традиций от одного поколения к другому. Воспроизводя трудовые процессы в своём земледельческом танце или в охотничьей пляске, народ приобретал практический опыт. Широко была распространена хороводная игра «Лён», в которой даётся производственный урок. «Дочь», а за неё весь хоровод девушек просят «мать» научить, как «на лён землю пахать», «тонкий лён пряди, мою пряжу мотать». Огромную роль в обрядовых танцах играл ритм трудовых процессов. Танцевальные движения воспроизводили процессы труда, по своему характеру и ритмическому рисунку соответствовали ему. Другая земледельческая пляска, сопровождавшая работу: «А мы просо сеяли», имеет несколько вариантов; в древности просо топтали босыми ногами (в личных хозяйствах и до сих пор так «мнут просо»). Появилась вторая часть песни и игры о выкупе. «Виновные» должны отдать пострадавшей стороне в качестве выкупа девушку⁵.

Магическая, обрядовая сторона на первых порах присутствовала во всех древних увеселениях. Однако постепенно из обрядов стали выделяться отдельные произведения (песни, игры, хороводы), которые исполнялись не с магической целью, а в качестве развлечения, общения.

Русская народная хореография развивалась в различных направлениях. В языческие времена она была необходимой принадлежностью культовых обрядов. Наличие схем, разнообразных рисунков и фресок из прошлого позволяет нам говорить о том, что у плясунов того времени была своя, виртуозная техника танца. Эти танцы долго хранили следы быта, труда и религиозных верований. Но по мере разложения первобытно-общинного строя, в связи с разделением труда и ростом городов из среды народа выделились люди-плясуны, профессиональные сочинители и исполнители музыки, песен и плясок. Механизм преемственности наследия является функцией культуры, а не сбоем её. Человек выступает в своём творчестве в качестве социального типа, выражая в танце свои вкусы, симпатии, антипатии. В качестве примера того, как языческий обычай приобретал этическую христианскую окраску, ещё раз обратимся к славянской мифологии. У славян сохранился кульп источников и колодцев, многие из которых считаются целебными и священными⁶.

⁵ Богданов Г. Ф. Самобытность русского танца. М., 2003. 224 с.

⁶ Славянская мифология. М., 1995. С. 25.

Символика воды связана, с одной стороны, с её природными свойствами: прозрачностью, свежестью, быстрым течением, способностью очищать, а с другой — с представлениями о воде как опасном, «чужом» пространстве, принадлежащем потусторонним силам. В проточной воде умывались для бодрости и здоровья, ей поверили свои сны, мечты, веря в то, что вода обладает «памятью». Современные учёные-кристаллографы доказали, что вода, обладая особой кристаллической решёткой, способна сохранять и передавать информацию.

«Языческий обряд умыкания невест у воды также связан с культом источников, колодцев, воды вообще; с принятием христианства народные верования в воду ослабли, а обычай знакомиться с девушкой, когда она шла с вёдрами по воду, остался. У воды совершались и предварительные сговоры девушки с парнем»⁷.

С изменением функций фольклора народное танцевальное творчество начало расслаиваться. С одной стороны, продолжали бытовать древние обрядовые формы танца, связанные с трудовой практической деятельностью. С другой стороны, появилось новое танцевальное направление, основой которого стало «общение» — возникла бытовая хореография. (Позднее на святочных посиделках появились и новые танцы: кадриль, лансье, полька).

Из поколения в поколение люди, общаясь на праздниках и народных гуляниях, раскрывали свою богатую душу. В творческом многообразии деятельности русского человека представляла миру его душа: тут лирические песни и частушки, с их юмором и задором, разнообразные пляски с залихватскими «коленцами». На всенародных праздничных гуляниях развивались художественные традиции, вырабатывались и передавались от старших к младшим навыки пластического выражения эмоций, совершенствовались хореографические возможности человека.

В народной среде русский танец не только сохранялся, но развивался, трансформировался, обогащался. Так, в богатых дворянских усадьбах крепостные актёры исполняли народные пляски, развлекая господ и их гостей. Танцовщицы крепостных театров, становясь «дансерками», бережно передавали друг другу традицию национальной пляски. Попадая в обстановку помечтчившей «балетной школы», они сохраняли связь с родным селом, редко отрывались от своей среды. К новым танцам приобщались постепенно.

В контексте темы обрядово-региональная природа русского танца представляет интерес суждение К. Я. Голейзовского: «Каждая область и даже отдельные села и деревни окрашивали, толковали обряд, игру, хоровод, пляску и даже коленца по-своему»⁸.

⁷ Лихачёв Д. С. Избранное. Мысли о жизни, истории, культуре. М., 2006. С. 317.

⁸ Голейзовский К. Я. Образы русской народной хореографии. М., 1964. С. 28.

По наблюдениям над припляской в «карагодах» и плясовых «танкáх», («танкý» — это хороводы преимущественно плясового характера), в Курской области отмечаются ритмические фигуры, выбираемые ногами «в две ноги» и «в три ноги». Такие приплясы имеют широкое распространение и могут послужить отправной точкой в разработке особенностей композиции танца.

К этому необходимо добавить, что «карагоды» в Курской области — род пляски, в основе которой лежит мастерство пляшущих, самостоятельность действий, почти полная независимость плясунов, плясуньи или пары солистов от других пляшущих. Существенное различие между «танкáми» и «карагодами» отражается и в музыке. «Танкý» исполняются только под песни самих участников, а «карагоды» — часто под игру музыкантов.

Хоровод, как его верно определил И. Глебов (Б. Асафьев), является «драматическим действием, в котором разыгрываются под песню соответственные её тексту сцены, выявляющие наиболее яркие черты их бытового уклада»⁹. Это определение свидетельствует не только о форме хоровода, но и о его содержании. Разнообразие хороводов бесконечно, в разных местностях имелись собственные их виды.

«Говоря о хороводных плясках, мы подчеркиваем их импровизационное, в рамках традиции, подвижное начало, связанное с характером пляса — стационарной формы пляски»¹⁰.

В славянской мифологии «Ворота» — символ границы между своим, освоенным пространством и чужим, внешним миром. Как элемент материальной культуры и обрядности «ворота» особенно значимы в традиции восточных и западных славян. Национальная идея русских — идея единства, коллективной сплочённости, «соборной общности». В танце народные исполнители интуитивно выражают это круговым построением. Символическая установка соборности в русском архете выражается в «поцелуйном» этикете, в манере энергично здороваться, в традициях объятия, в выражениях типа «локоть к локтю», «грудь в грудь», «сплотим ряды». (Г. В. Драч, К. Юнг).

Наиболее всеобъемлющей, наиболее полно отражающей специфику русского народного танца (как вида искусства) является классификация, исходящая из анализа всей хореографической-музыкальной ткани танца, логики его построения, структуры и стилистических особенностей. Систематизируя народные образцы, необходимо, прежде всего, остановиться на их музыкальной структуре, метроритмическом строении. Анализ развития танцевальной ткани дал основание утверждать, что законы хореографической образности

⁹ Глебов И. Симфонические этюды. Петроград, 1922. С. 5.

¹⁰ Уральская В. И. Природа танца. М., 1990. С. 21.

превалируют в танцевальных формах над всеми другими слагаемыми художественного целого. В народном танцевальном искусстве исторически сложились обрядовая, бытовая и сценическая хореография. У каждого из них своя специфика, свои закономерности.

«Многочисленные археологические и этнографические исследования убедительно доказывают, что проблема формообразования, отыскания способов выразительности для образов внутривличностных состояний и переживаний внешней реальности решались на протяжении всей человеческой истории»¹¹.

Сохранившиеся и приведённые в систему элементы народного танца составили значительный арсенал не только общетанцевальных средств. Многие столетия народное песенное и танцевальное творчество, дополняя друг друга, формировали индивидуально-художественные черты в соответствии с пониманием «меры и красоты», характерные для древнерусского искусства, определяли стилистическую, мировоззренческую специфику и общность художественной культуры.

Всем этим вопросам посвящён § 1.1 «Обрядово-ритуальная и семиотическая природа русского танца».

В § 1.2 «Русский народно-сценический танец как форма хореографической культуры; его жанровая специфика и этапы развития» автор сосредоточил своё внимание на жанровой специфике русского народно-сценического танца с точки зрения формы культуры.

Русский сценический танец, активно развиваясь и усложняясь, стал неотъемлемой частью нашей художественной культуры.

Русский народный сценический танец как явление культуры аккумулирует предшествовавший нравственно-эстетический опыт многих поколений, рассматривается как многожанровый феномен, стилистически разнообразный, включающий в себя все формы танца в динамике развития традиционной культуры. «Понятие «культура» охватывает определённый класс явлений человеческого бытия, во множественном числе которых нам нужно выделить эмпирически наблюдаемые, материальные или идеациональные феномены, являющиеся непосредственными продуктами (результатами) человеческих действий, а также технологии, применение которых ведёт к порождению соответствующих продуктов, называемых культурными феноменами или формами»¹².

Как и во всей русской национальной культуре XIX века, народное творчество оказало огромное влияние как на самобытность облика, так и на принципы мышления профессиональных хореографов. Развитие хореографичес-

¹¹ См.: Орлова Э. А. Культурная (социальная) антропология. М., 2004, С. 323.

¹² Флиер А. Я., Полетаева М. А. Происхождение и развитие культуры. М., 2008. С 39–40.

ких форм — через симфонические формы музыки: использование мотивов русского музыкального театра, где подлинно национальные, народные интонации создавали блестящие характерные сцены, где зарождались пластические фольклорные мотивы — происходило формирование эстетического взгляда на народное творчество и его права на большую сценическую жизнь, взгляда на определение достоинства произведения искусства с точки зрения его подлинной народности.

Период истории хореографии XX века характеризуется активным взаимодействием любительского хореографического творчества с профессиональным искусством. Расцвет народного художественного творчества, начавшийся в стране, выявил забытые сокровища танцевального фольклора, развил массовый интерес к народному танцу.

В начале XX века появился и совершило иной стиль интерпретации русского фольклора — сценический жанр лубка (в отличие от ярмарочного лубка, бытовавшего в древнерусских городах). Лубок иногда называют народной самокритикой. Термин лубок пошёл от сатирических картинок, которые вырезались народными умельцами на липовой доске (луб), картинки высмеивали и бар, и мужиков. Совсем иначе переосмыслился лубок, попав на сценические подмостки, где он демонстрировал обострившийся антагонизм между городом и деревней. На эстраде стал популярен «Дуэт лапотников».

Самым известным номером этого плана явилась «Рязанская пляска», не сходившая с эстрады в течение 30 лет (с 1910 по 1941 гг.)¹³.

В первые десятилетия XX в. старинный танцевальный пласт почти повсеместно замещали новым: различными «сербиянками», «страданиями», «матлётами», «яблочками».

Сквозь временную и жанровую пестроту достаточно чётко вырисовываются основные вехи, «пограничные столбы» хореографических «эпох».

В 1935 г. Советский Союз откликнулся на приглашение Общества народного танца Великобритании с просьбой об участии советских танцоров в Международном фестивале. Триумфальный успех советских танцоров на Лондонском фестивале убедил специалистов и официальные организации в необходимости серьёзной поддержки любительского танцевального искусства.

1936 г. — открытие и работа Театра народного творчества. Всесоюзный фестиваль народного танца. Русский танец показывался сильно засорённым чужеродными элементами и в таком виде попадал на клубную сцену¹⁴.

¹³ Рыжков В. Актриса В. Лопухова // Двадцать лет сценической деятельности Е. В. Лопуховой. С. 18.

¹⁴ Пуртова Т. В. Русский народный танец. История и современность: Материалы II Всероссийской научно-практической конференции по русскому народному танцу. М., 2003. С. 18.

Осмысление процесса развития русского народного танца и особенности его становления в XX столетии на основе традиционной культуры открывает факты значительные и судьбоносные. Успех Всесоюзного фестиваля народного творчества (1936 г.) значительно превосходил предшествовавший ему Международный лондонский. На сцену Театра народного творчества вышли 1200 танцоров и представили свыше 200 народных танцев 42 национальностей. Видимая лёгкость «лучших народных плясок, показанных на фестивале, одновременно рождала чувство глубочайшего уважения перед той много-вековой культурой, которая выработала особый язык танцевального жеста, язык, необходимый для того, чтобы проявить вовне тот смысл, который вложен в исполняемый танец, они в основе своей глубоко содержательны. Это придаёт народному танцу определённую драматургичность, делает танец то героической трагедией, то лирическим стихотворением, то весёлой комедийной шуткой¹⁵.

Анализируя многочисленные выступления и то культурное пространство, которое превратилось в широкую экспериментальную базу для всей советской хореографии, можно сказать, что это имело важное значение для поиска танцевального языка русского сценического танца: хореографическое творчество любителей, получив государственный статус и поддержку, организованность и массовое распространение, стало важным явлением хореографии и художественной культуры в целом.

К концу 1940-х годов возродилось фестивальное движение; каждая знаменательная дата советской истории становилась поводом для масштабных зрелищ. В торжественных концертах на главных сценах страны исполнение массовых русских плясок артистами (или любителями) стало традицией. К работе с любителями привлекались ведущие мастера хореографии: Р. Захаров, И. Моисеев, А. Месссерер и др.

Танцевальные группы (танцевальный цех) в народных хорах используют формы своего участия для пропаганды народных песен. Так было и в хоре им. М. Е. Пятницкого, благодаря, прежде всего, творческимисканиям Т. Устиновой. При этом можно отметить бережную театрализацию применительно к условиям концертной площадки подлинных фольклорных образцов: это и курский танец с колокольчиками, основой его стал этнографический материал, собранный А. В. Рудневой, и хоровод «Рязанская змейка»; сочинения на народной основе собственных оригинальных произведений («Русская гармонь»). Это и постановки масштабных вокально-хореографических картин из современной жизни народа «Здравствуй, Волга», «К звёздам», «Расцветай, земля весенняя». Такие «композиции — импровизации» с различной региональной окраской стали ведущими в творчестве всей танцевальной группы,

¹⁵ Волков Н. Первые впечатления. 1936. № 53. С.3.

руководимой Т. А. Устиновой: «Московские хороводы», «Улитушка», орловская «Матаня», ивановская «Палехская шкатулка», «Калужские переборы», «Брянские игрища», девичий воронежский хоровод, «Вологодская напарочка», курская «Тимоня», «Северный танец с шалями».

В основе творческого внимания коллективов была региональная танцевальная культура. Создаётся «авторская хореография» со своими направлениями и стилем народно-сценического хореографического искусства.

В годы Великой Отечественной войны жизнь и труд всех людей, в том числе и деятелей искусства, были подчинены одной цели — скорейшей победе над врагом. В блокадном Ленинграде, несмотря на постоянные обстрелы и бомбежки, голод, невероятные тяготы блокады, длившийся 900 дней, артисты вносили свой вклад в общую победу. Старинное изречение: «Когда говорят пушки, молчат музы» в годы Великой Отечественной войны потеряло свой смысл. Музы не молчали; они, одетые в солдатские шинели, шли рядом с бойцами. Искусство было столь же необходимо воюющим современникам, как боеприпасы, хлеб, как те самые «125 блокадных грамм, с огнём и кровью пополам», как образно сказала в те дни ленинградская поэтесса О. Бергольц.

Особой популярностью пользовались в те годы поставленные артистом И. Куриловым «Пляска всех родов войск», «Казачья пляска» и «Русский перевопль» П. Вирского, «Тачанка» В. Варковицкого. Большое количество творческих концертных бригад, ансамблей выступало перед регулярными частями советских войск, на фронтах и в тылу. Родился совершение новый жанр хореографии — армейская пляска, с её особой чёткостью, законченностью формы. Первенство здесь принадлежит П. П. Вирскому. Заряд оптимизма, ловкости передавали зрителям артисты танцевальной группы. На сцене вставал живой образ советского воина.¹⁶

Знаменательным событием в развитии сценического танцевального искусства стал организованный в 1948 г. Государственный хореографический ансамбль «Берёзка» под руководством Н. С. Надеждиной (1908–1979). Творчество выдающегося русского хореографа Н. С. Надеждиной показательно и имеет непреходящую ценность: ей удалось, творчески интерпретируя фольклор, создать на сцене истинно народные образы русского танца.

Хороводы в сценической интерпретации Надеждиной приобрели большую образность, поэтичность, содержательность. При этом неизбежно изменилась их форма. Они стали зрелищнее, современнее.

Русский танец был достойно представлен на смотре хоров Российской Федерации (1977 г.) Выступления народных хоров приобрели динамичность, все исполнители участвовали в песенно-танцевальном игровом действии.

¹⁶ Смирнов И. В. Искусство балетмейстера. М., 1986. С. 15.

В этой связи можно обратиться к Воронежскому народному хору; в творчестве этого коллектива мы найдём и монументальные эпические образы, и окрашенные иронией жанровые композиции. Все они отличаются точным этническим адресом, чёткостью замысла, его логическим развитием.

Балетмейстеры всегда искали темы, связанные с русской культурой в её историческом и современном аспектах, обращаясь к классической литературе, музыке. Хореографы разных времён вдохновлялись произведениями Глинки, Мусоргского, Стравинского, старинными русскими песнями, танцами.

Хореограф, обращаясь к аутентичному танцевальному материалу, идёт поначалу по пути опосредованного, не буквального переложения, а преобразованного, пропущенного через собственный опыт, т. е. это не зеркальное отражение, а интерпретация художника.

Постепенно в хореографических коллективах утверждается форма танцевальной сюиты, структура которой в ряде коллективов синтезируется с хоровым исполнением, вокалом и обретает новую художественную направленность, как музыкально-хореографическая, вокально-хореографическая сюита.

На протяжении второй половины XX века русский танцевальный фольклор изучался, обрабатывался для сцены, фиксировался в новых постановках хореографов в различных региональных филармониях.

Самым значительным и крупным был и остаётся организованный 10 февраля 1937 г. Государственный ансамбль народного танца СССР под руководством И.А. Моисеева. Первая программа «Танцы народов СССР» была создана в 1937–1938 гг. Русские танцы представлены в сюите «Времена года» — восемь танцев, в «Русской сюите» — пять танцев, в «Маёвке» — четыре танца. Русские танцы «Полянка» и «Подмосковная лирика» дополняют программу танцев народов СССР. Удачи и находки танцевальных сюит вели к настоящему театральному действию, в котором танец и музыка, режиссура и драматургия, костюмы и свет важны и подчинены исполнителю. Усложнялись требования хореографа, совершенствовалась школа.

Понятие сюжетного танца стало отождествляться с танцами современной тематики. Трудовая тема выражалась огромным количеством массовых танцев: «Праздник урожая», «Вручение знамени», «Мы хозяева земель» и т.д.

Анализ жанровой природы народного танца будет неполным без обращения к Красноярскому ансамблю танца Сибири. (В 1963 г. коллектив возглавил М. С. Годенко). Свой концерт Годенко выстраивает так же, как Моисеев, по принципу контраста: если первое отделение представляет собой единую сюиту, состоящую из крупных полотен, то во втором обычно преобладают короткие сольные разножанровые номера. Здесь на первый план выходят человеческие качества: «блестательный простак», «лирик», «настоящий сибирский богатырь» и др.

Бессенный опыт предшественников подсказывает пути поисков, экспериментов, для создания и авторского прочтения русского сценического танца. Этим и отличается Московский государственный академический театр танца «Гжель» (1988 г.), созданный и руководимый народным артистом России, доктором культурологии, профессором В. М. Захаровым.

В. М. Захаров называет свой коллектив театром, стремясь объединить в его репертуаре хореографические сочетания таких разных пластических сфер, как народный русский танец и современный танец.

Высокая мера убедительной и яркой поэтической обобщённости, достигнутая в произведениях «Сказочная Гжель», «Палех», «Хохломская карусель», стала своего рода стилистическим оценочным критерием работ коллектива. Русский сценический танец не превращается в музей «холодных образцов прошлого», он развивается, изменяется, становится иным под воздействием времени и новых поколений исполнителей. Танец обретает максимальную звучность, технологическую изощрённость: «Россия вечная», «Виртуозы».

Хореографическая композиция «Россия вечная» на музыку В. Кориева представляет в экспозиции мчащиеся «тройки», праздничные шествия; фантазия выхватывает образы из картин русских художников, но не в «разноцветье» одежды зимних праздников с картин Кустодиева; скорее, это краски Шишкина — широта полей и колосистая рожь. И тут же стремительный рисунок танца с поистине цирковой ловкостью исполнителей совпадает во всех своих частях, демонстрируя нам ликование праздников. Быстрые темпы танца требуют ловкости, слаженности ансамбля. Состояние ответственности и единения молодых людей, радость общения требуют полной эмоциональной отдачи.

Творчество театра танца «Гжель» представлено музыкально-хореографическими, вокально-хореографическими композициями, танцевальными сюитами, синтезируемыми с хоровым исполнением, вокалом. Пластические задачи по созданию образа — «портрета» русской женской красоты успешно решены и представлены в череде хороводов: «Зеленая трава», «Костромская скань», «Павлово-Посадские узоры» и др.

В § 1.3 раскрывается роль выдающихся деятелей русского хореографического искусства в развитии народно-сценического танца.

Необходимо подчёркнуть роль русской творческой передовой интеллигентии в развитии народно-сценического танца. Большое значение приобретает изучение тех культурных сфер, которые заложили основы, важные для понимания периода большого национального подъёма духовной жизни России первой половины XIX века. Роль деятелей русского хореографического искусства в истории русского музыкального театра в известной мере раскрывают дивертисменты на русские народные темы, которые возникли в эпоху Отечественной войны 1812 г.

Обращаясь к деятельности русских балетмейстеров, мы всегда помним, как в рамках дягилевской антрепризы М. Фокин обращается к мифологическому сюжету о Жар-птице. Почти все персонажи русского фольклора оказывались на сцене. Что касается русского танца, то мы читаем у Фокина: «Царевны танцевали босыми ногами. Это естественные, грациозные, мягкие движения... В танце царевен ясно прорисовывались черты стаинных русских обрядов. Девушки играли с наливными яблоками, друг с другом, водили хороводы»¹⁷.

Фокин обогатил репертуар спектаклями на русскую тему («Золотой петушок», «Петрушка»). Вклад М. Фокина в развитие русского сценического танца огромен, он очистил его от вычурности и неестественности, сообщив ему народную чистоту, укрупнив основные черты манеры исполнения.

Дальнейшее развитие народно-сценического танца происходило в 1920-е гг. в Советской России. Процесс обогащения советской хореографии «жизненными соками» народного творчества нашел свое непосредственное отражение в практике деятелей хореографического искусства. Лидеры XX века — Т. А. Устинова, И. А. Моисеев, Н. С. Надеждина, Г. Ф. Богданов, А. А. Борзов, Б. Н. Бурмакин, П. П. Вирский, Г. Ю. Гальперин, М. С. Годенко, К. Я. Голейзовский, В. М. Захаров, А. А. Климов, О. Н. Клязева, М. М. Кольцова, Я. А. Коломейский, Ю. В. Копыгин, Н. В. Кубарь, Т. Д. Лукьяннова, И. З. Меркулов, Л. П. Милованов, В. Д. Модзоловский, М. П. Мурашко, С. В. Руднев, И. И. Слуцкер, Т. С. Ткаченко, В. И. Уральская, Э. К. Филиппов, А. П. Хмельницкий, М. С. Чернышов, А. П. Шостак и другие своей творческой деятельностью по развитию русского сценического танца способствовали нравственному осмыслинию жизни, формированию эталонных образцов ценностно-нормативного поведения, образцов сознания и духовности, воплощённых в художественных образах.

Большой вклад в изучение русского народного танца внес К. Я. Голейзовский. Его книга «Образы народной хореографии» является плодом большой исследовательской работы автора, она имеет не только чисто научную, но и практическую ценность, так как анализирует природу и истоки русского народного танца, даёт богатейший материал для творческого осмыслиния.

Естественно, что «раскрытие» личности художника всегда есть раскрытие индивидуальных черт и качеств его личности; изображая одни и те же объекты, явления, события действительности, он находит свои собственные представления о выразительности танцевального языка, это глубокие размышления об образном видении танца.

Мы анализируем также деятельность таких выдающихся мастеров русской хореографии, как И. А. Моисеев, Т. А. Устинова, М. С. Чернышов, М. С. Годенко, В. М. Захаров.

¹⁷ Фокин М. М. Против течения. Л., 1981. С. 143.

Стилевая картина искусства XX века и начала XXI века особенно сложна, многообразна, динамична. Средства массовой коммуникации играют важную роль интенсивных каналов распространения, популяризации и затем быстрой смены модных стилевых явлений, особенно в наиболее «подвижных» жанрах искусства — эстрадной музыке, в танцевальном искусстве.

Впервые в нашей стране создатель театра, его главный хорсограф и художественный руководитель В. М. Захаров обращается к развитию русского сценического танца, хореографической поэтике через родство «пленительной русской пляски с самобытным очарованием пародных промыслов»¹⁸. В. М. Захаров в знак глубокого уважения к творчеству русских умельцев, к их богатому наследию и назвал свой театр именем старинного подмосковного промысла художественной керамики «Гжель».

Роль деятельности Захарова в развитии русского сценического танца состоит в соединении характерных общенациональных черт и художественных достоинств русских народных танцев разных регионов России. Как пример глубокой выразительности, поэтической приподнятости обратимся к хореографической композиции «Хохломская карусель». В ней подчёркнут фольклорный образец, показана самобытная архитектоника танца. «Несспешность» развития и «достойная простота» гармоничных отиошений в паре как «ухаживание» делают счастливыми и исполнителей, и зрителей как участников событий. Композиция знакомит с нижегородскими промыслами «Хохломская роспись» и «Хохломской художник». С помощью основных черт национального русского танца раскрывается «круг как символ жизни, вечности; разновидности кругов — двойные, тройные, концептрические; звёздочки, воротца — это живая карусель; всё постепенно переходит в настоящий вихрь движений. Это сама жизнь народа»¹⁹.

В. М. Захаров нашёл возможность в оформлении своих танцев использовать символико-метафорические и повествовательно-изобразительные решения, дающие пластический образ, который развивается и через костюм и соответствует духу музыки. («Мотивы Жостово», «Россия вечная»). Цвет костюмов отвечает характеру танцевальных движений и композиций; он «одевает» сам танец, который раскрывает характеры взаимоотношений через «трудовые процессы» — художники промысла «Гжель», мастера по созданию ювелирных серебряных изделий — «Костромская скань» и пр.

Новаторская деятельность проявляется и в торжественном хороводе золотой «Хохломской карусели», и в бушующем многоцветье платков из Павловово-Посада. Хореограф слагает гимн великой России. В «Птице-тройке» танцевальными средствами создан образ-символ России. Поэтическое сопровождение:

¹⁸ Захаров В. М. Поэтика русского танца. М., 2004. Т. I. С. 12.

¹⁹ Там же. С. 13.

«Птица-тройка, русская краса» — здесь в гармонии слиты стремительность танца, мелодия, массовость сцен. Вспомним: «Русь, куда несёшься ты, дай ответ? Не даёт ответа!», — воскликнул Гоголь.

Направление русского сценического танца в формировании эстетических взглядов занимает своё достойное место и характеризуется законченностью, целостностью, соответствием полноценного содержания и формы, выразительностью, способностью сильного воздействия на зрителя и влияет на развитие хореографического искусства других направлений.

Благодаря профессиональным и многочисленным любительским коллективам исполнителей русского сценического танца продолжается жизнь песенно-танцевального фольклора русского народа. При русских народных хорах имеются студии, альтернативные школы, которые вовлекают в орбиту своей деятельности новые поколения талантливых людей.

Итак, в I главе, рассмотрев семиотическую природу русского народного танца, коренящиеся в фольклоре его истоки, мы подчёркиваем синкретичность танца, его связь с магической, обрядовой стороной. Мы придерживаемся классификации народного танца, исходя из его хореографическо-музыкальной ткани, композиционной структуры, анализируем жанровое своеобразие народно-сценического танца, подчёркиваем, что он аккумулировал нравственный, эстетический опыт многих поколений. Русский народно-сценический танец является феноменом традиционной культуры. В современных условиях весьма важно сохранение, развитие фольклорной традиции в народной хореографической культуре. Современная хореография обогатилась «жизнеподъемными соками» народного творчества, что нашло своё отражение в практике видных деятелей русского хореографического искусства.

Глава II «Особенности русского народного танца в региональной культуре России». В § 2.1 раскрывается общность структурных компонентов русского народного танца.

Мы говорим о хореографическом феномене, имя которому русский танец. Формируясь в лоне народного творчества веками, русский танец, сохранив культурные традиции, обрёл сценические формы и многообразие жанров. Мастера-исполнители, хореографы, исследователи постепенно формировали то, что стало, с одной стороны — золотым фондом русского сценического танца, с другой — системой обучения его лексике и манере исполнения. На сегодняшний день есть проблема, связанная с существованием и развитием русского народного танца. Речь идёт о незнании его как языка общения, языка культуры самим народом России, особенно молодым поколением.

Сложные процессы взаимодействия фольклора и профессионального театра в XX веке постоянно находятся в центре внимания исследователей и практиков, т.к. природа исполнителя и балетмейстера слитна и неразрывна. Характер и формы взаимоотношений танцующих в соответствии с нацио-

нальной спецификой являются особыми чертами и в сочетании с другими проявлениями самобытности составляют исповторимость и своеобразие содержания народного танца данной местности.

Кроме изобразительно-выразительных средств, основным элементом формы танца является его композиция, его структура, которые придают содержанию танца смысловую завершённость. Композиция танца есть соотношение элементов его содержания, их расположения, это взаимосвязь и группировка, установление правильных пропорций между ними в соответствии с художественной оценкой жизненного явления, отражаемого в танце.

Необходимо осознание того, что любой русский народный танец имеет ярко выраженную хореографическую форму. Мы многократно обращались к понятию о формах танца: пляска, перепляс, хоровод, свадебный лирический парный танец (как часть обряда); кадрили линейные, круговые, лансье, польки, вальс.

Стабильность форм продиктована определенной необходимостью, исходящей из эстетических норм и правил восприятия. К тому же формы эти служат и своеобразной исторической проверкой, постоянной «обкаткой» их как наиболее эффективных «танцевальных структур», отвечающих вкусам русских людей. Пример: Т. А. Устинова — «Рязанская змейка», «Золотая цепочка»; А. П. Шостак — «Русская пляска»; В. М. Захаров — «Нижегородские воротца», «Гуляние»; М. С. Чернышов — «У голубя золотая голова»; Г. Ю. Гальперин — «Казачий пляс», Н. В. Кубарь — «Брыньковский казачок» и т.д.

Одним из главных компонентов русского танца является содержательная составляющая, она выводит балетмейстера на необходимость знания музыкальной драматургии. В подходе к музыке художник опирается на чувственные соображения, стремится найти зримый аналог звуковым образам; цепь ассоциаций служит «подсказкой». Структурные составляющие музыки — это музыкальные звуки, интервалы, созвучия, лады, тональность, метры, ритмы, тембры и т.д.

Танец и музыка обладают общей сферой выразительности; сфера невербальной содержательности позволяет двум искусствам осуществлять наиболее активную взаимосвязь. Музыкальный звук — это результат человеческой деятельности, как человеческого сознания, так и определенного развития художественной культуры общества. Содержанием музыки выступают художественно-интонационные образы²⁰.

Рассматривая русский танец в региональной культуре России в последнем столетии, надо отметить то, что балетмейстеры максимально способствовали приближению танца к музыкальному тексту. Произошли разноспектные

²⁰ Кириллов А. П. Образная природа танца. Научно-методический вестник. Хореографическое образование. М., 2002. С. 6.

изменения и самих движений танца (хореография Моисеева И., Устиновой Т., Надеждиной Н., Годенко М., Меркулова И., Модзоловского В., Захарова В., Копытина Ю., Кубаря Н., Милованова Л. и др.).

Оценивая выразительные возможности звуковой основы хореографии, профессор Р. И. Грубер отметил, что танцевальной музыке свойственен «жестовый коэффициент», который появился в итоге долговременного совместного функционирования звуковых и движеческих выразительных средств²¹.

Национальный ритм создаёт при помощи традиционных пластических лейтмотивов народного танца различный характер движений — в зависимости от пространственного решения и соответствия их музыкальной фразе. Это даёт возможность варьировать включение или отключение тех или иных мышц во всём диапазоне двигательных возможностей человека. Каждый черпает из национального ритма ровно столько, сколько требуется для его физического и духовного совершенства.

Структурные элементы танца несут образные характеристики; дают информацию о природе разновидностей русского танца; представляют разнообразие форм музыкального сопровождения, характерных для русского танца, знакомят с разнообразием композиционных приёмов и т.д., представляют танец как целостный художественный организм.

Старинному русскому танцу была свойственна связь с песней, и эта связь оказалась очень плодотворной, дав танцу содержательность смысла и чувства, певучую и мягкую пластику.

В единый пласт русского танца вошло всё многообразие его областных и композиционных видов: от северных «хобдочек» до «карагодов» юга, от многообразия кадрилей до «шестёр» и «восьмёр» Урала и Сибири, от хороводов до «топотух» и «моталок», от «ланце» и «станков» до «Барыни» и «Тимони».

Структурный компонент — танцевальный язык как носитель информации. Выявляя базовые механизмы и структурные компоненты (символической деятельности), определяем, что танцы складываются не только из кругов, квадратов, зигзагов, улиток, композиций и рисунков. Танцы имеют содержание, из которого логически развиваются элементы движений, присущие тому или иному танцу. Особенно этими элементами богаты пляски и переплясы. Невозможно сосчитать, сколько элементов входит в русскую пляску, но чем больше знает танцор этих элементов, тем лучше «выкинет «коленце», соединив в одну композицию несколько элементов.

Танцевальное движение информационно насыщенно, оно всегда содержательно и образно. У любого движения есть «содержание собственное» и

²¹ Ладыгин Л. А. Музыка и танец. К истории проблемы синтеза искусств в сценических формах хореографии. М., 1994. С. 5.

есть содержание, которое поддаётся интерпретированию. Одно и то же движение может выражать разное состояние, являясь инструментом, которым исполнитель должен владеть. Глубинные элементы народного национального начала проявляются и в более тонком, разностороннем преломлении исполнительских традиций, в углублённом отношении автора в передаче особенностей фольклора.

В хореографии много знаковых моментов. Анализ понятия «манера исполнения» (стиль в узком смысле) структурно связан не только с технологией. Ограниченностю технологии (заучивание чужой пластики движений тела) приводит к канонизированным структурам.

Важнее другое: в каждом плясовом элементе необходимо подмечать и сохранять любое различие в манере и характере исполнения движения в любой области России. Бережно относясь к местным особенностям и традициям исполнения, мы обогащаем национальную манеру исполнения русского народного танца.

Русский танец чуток к новым веяниям в искусстве, он впитал в себя разные музыкальные стили, освоил конгломерат танцевальных систем, которые образовали современную танцевальную лексику, пошёл на сближение с другими жанрами. Это расширило его выразительные средства.

Выявляя возможности создания целенаправленной системы освоения основных черт русского танца, мы подчёркиваем, что неотъемлемой частью русской танцевальной культуры является то, что несёт в себе богатство, природные свойства, стилистические черты, связанные с культурой традиций. Образы русской хореографии — это исполнительский эталон, в который необходимо «вписываться».

Внимание балетмейстеров сосредоточено на эстетически важном объяснении специфических национальных особенностей народной хореографии как особенного феномена художественной культуры, несущего в себе специфику менталитета, национальной психологии и национального представления об устройстве мира, о месте в нём человека.

Параграф 2.2 посвящён такому важному и актуальному вопросу, как духовно-нравственное развитие личности в контексте народной хореографической культуры.

Духовный мир человека, система его нравственных ценностей проявляется в разных жанровых формах народного искусства. Мы рассматриваем русский танец как один из видов синкретического народного творчества, в котором аккумулирована духовная энергия человека, раскрываются его менталитет, эстетические вкусы, художественные пристрастия.

«Смысловая сфера личности — это особым образом организованная совокупность смысловых образований (структур) и связей между ними, обеспечивающая смысловую регуляцию целостной жизнедеятельности субъекта

во всех её аспектах». С ней связаны понятия «характер», стиль, установка, «научение»²².

Как и во всех видах искусства, эстетический аспект в хореографии выступает на первый план. Именно посредством эстетического воздействия осуществляются как социальные, так и духовно-нравственные функции. Воздействуя на сферу чувств человека, искусство даёт направленность, качественную наполненность мыслительным процессам, активным образом участвуя в формировании понятий, установок, убеждений, в формировании мировоззрения личности. Информация художественно «обуславливает» сферу духовной жизни, межличностных отношений²³.

Выделим такие компоненты, как креативно-творческий компонент становления артиста танца, его готовность, способность к продуктивной творческой деятельности, творческому мышлению, сотрудничеству и взаимодействию в творчестве. Значимым представляется развитие у личности способности к самоопределению и саморазвитию, в основе которого — активное взаимодействие субъектов.

Мы обращаемся и к изучению тех структур, в которых формируются художественные образы в сознании автора и его зрителя. Выявляя, в какой форме образная информация доходит до зрителя, определяем, что художник не может не знать pragматической информации; сценическое искусство не может существовать без зрителей, без эстетической оценки; своё завершение оно получает в зрительском восприятии. Одновременно необходимо говорить и о содержательной форме произведения, имея в виду, что в материальном воплощении (в форме) кроется определённая духовная сущность: образная картина происходящего на сцене хореографического действия, танцевального текста, композиции.

Личность (индивидуальность) подвергается воздействию, с одной стороны, хореографа, с другой — материала танца. Причём естественно, что это разделение носит условный характер. Первое в художественном процессе связано с понятием «школы» — традиций в широком смысле, второе — с произведением искусства (репертуаром). При анализе можно двигаться от освоения «школы» (авторской) и от репертуара. Мы рассматриваем разные этапы познания: подготовительный — освоение и созидание материала танца, а также его воссоздание при сценическом воплощении.

Выработка критериев духовно-нравственной результативности — объективно сложный процесс; материалом анализа выступят такие виды танца, как региональный танец и сценический русский.

²² Леонтьев Д. А. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности. М., 2007. С. 154–155.

²³ См.: Батищев Г. С. Введение в диалектику творчества СПб., 1997.

Народный танец, являясь одним из древнейших видов народного творчества, в разные периоды истории народа питался разными истоками, но всегда занимал значительное место в духовно-нравственном развитии личности. Тесмой танцев были и продолжают быть весенние пляски, лирические и орнаментальные хороводы, бесчисленные танцы на тему посева, уборки урожая, юмористические танцы и танцы-игры, танцы-шутки.

Профессиональная и традиционная культура взаимосвязаны и взаимообусловлены, как два сообщающихся сосуда, где неразделимы нравственная, художественная и познавательная среда.

Творческий процесс «непременно проходит три этапа: стадию чувственного мышления и логического анализа с тем, чтобы затем объединить эти два последовательных этапа развития в едином моменте соприсутствия, давая окончательную форму — образ произведения»²⁴.

Эмпатия как психологический компонент творческой деятельности занимает одно из центральных мест в совокупности профессиональных знаний, умений артистов, хореографов. Явления эмпатии в контексте психологии искусства как необходимый и обязательный компонент творчества рассматривали Л. С. Выготский, К. С. Станиславский, Г. Г. Нейгауз, В. Э. Мейерхольд и др.

Потребность в самообучении, в самосовершенствовании становится непременной. Этическое начало личности и работа его функциональных органов всё больше связываются. Ресурс «выращивание» в себе всех слоёв сознания, осознание, помимо бытийного, (обычной жизни) рефлексивного и духовного, делает исполнителя личностью.

Выявляя возможности природы русского танца как механизма культурного наследования в условиях постановочной, репетиционной, концертной деятельности, мы утверждаем, что влияние его на постоянно возникающие противоречия в духовной сфере по отношению к культурному наследию являются фактом межличностной коммуникации, которая есть самая глубокая, замечательная черта русской культуры.

«Наша задача — выявить корни той силы духа народа, которая сохраняется и передается из поколения в поколение как уникальное культурное сокровище».²⁵

Итак, в главе II, проанализировав специфику русского народного танца в региональной культуре России, в исторической динамике культуры, мы выявили общность структурных компонентов танца, несущих образные харак-

²⁴ Вестник Академии Российского Балета. 2008 № 1 (19) Русинова С. А. Некоторые аспекты психологического-педагогической диагностики профессиональных компетенций будущих артистов балета. (Цитата Эйзенштейна С.) С. 149.

²⁵ Кучмаева И. К. Социальные закономерности и механизмы наследования культуры. М., 2006. С. 150.

теристики. Они дают информацию о природе разновидностей русского танца. Танцевальный язык также является носителем информации, он всегда содержит жительный и образный. Русский танец чуток к новым веяниям в культуре, он несёт в себе богатство, стилистические черты, связанные с культурной традицией. Русский танец, как неотъемлемая часть народной культуры, занимает важное место в контексте диалога времён и поколений, он позволяет сохранять и развивать культурные традиции. Народный танец занимает важное место в духовно-нравственном развитии личности, он является важным средством сохранения и передачи культурного наследия, патриотического, гражданского воспитания человека — в том числе в процессе профессионального становления хореографа.

В **Заключении** подводятся итоги исследования, содержатся выводы и намечаются перспективы по дальнейшему изучению проблем, связанных с темой диссертации. Вопросы сохранения и развития традиционной народной культуры имеют большое значение в социокультурной, художественно-творческой деятельности, в росте эстетической, нравственной, духовной культуры личности, проявления ею гражданских, патриотических инициатив. Этнокультурные ценности и идеалы лежат в основе сокровищницы национального искусства, культуры в целом, их следует бережно сохранять, развивать и передавать из поколения в поколение.

Освоение фольклора, в частности русского народного танца, является приоритетным в художественной культуре. Судьбы русского танца волнуют современных деятелей культуры. Осмысление национального хореографического фольклора в исторической динамике, в контексте региональной культуры — актуальная задача современности.

Русский народно-сценический танец является феноменом традиционной культуры. Выявляя его особенности в исторической динамике культуры, с учётом семиотической его природы, мы даём комплексный, историко-культурологический анализ жанровой специфики танцевального фольклора. Народный танец рассмотрен нами как этнокультурный феномен. Мы раскрыли специфику его развития, подчёркивая вопросы сохранения традиции и новаторства в народной хореографической культуре, подчёркивая роль деятелей русского искусства в этом процессе, их вклад в становление народной сценической хореографии (наличие оригинальной авторской концепции, личности хореографа как создателя или интерпретатора культурной формы).

Мы рассмотрели возможности создания целенаправленной системы освоения русского танца как неотъемлемой части народной танцевальной культуры в контексте диалога времён и поколений, культурной традиции и новаторства.

Большое место в нашем исследовании было уделено вопросам духовно-нравственного, патриотического, гражданского воспитания личности,

основанного на творческом освоении эстетических богатств русской народной хореографической культуры. Эти вопросы раскрыты в процессе профессионального становления хореографа с учётом обновления содержания хореографического образования (как в теоретическом, так и в практическом аспектах).

Духовная культура народа позволяет сохранить национальную идентичность, преодолеть унификацию культурных различий в современном глобализирующемся мире. Реализация интересов общества в народной культуре связана также и с вопросами включения культурных архетипов прошлого в современную культуру.

Историко-культурологический анализ русского народно-сценического танца позволил считать его основой выявления специфики региональной народной хореографической культуры России, как этнокультурный феномен.

Русский народный танец в своём кодовом генетическом аспекте обладает теми качествами, которые позволяют ему сохранять нравственно-этические нормы, осуществлять прямую связь с жизнью народа.

Народный танец доступен современному исследователю в двух основных разновидностях: как аутентичный, фольклорный, живущий в народной среде как часть традиционной культуры, и как народно-сценический танец, существующий в системе современной художественной культуры. Русский танец составляет культурное наследие уникального богатства народа и передаёт его от поколения к поколению.

В *Приложении* представлены фотографии, иллюстрирующие русский танец в работах живописцев; творческие коллективы: русские народные хоры, ансамбли танца, театр танца «Гжель»; представлен также комплекс танцевальных движений в фольклорной традиции и в русском сценическом танце; запись танца «Нижегородские воротца» — постановка В. М. Захарова; запись танца «Восьмёра» — сценическая обработка Меркулова И. З.; представлены записи традиционного фольклора Пинежского района Архангельской области: Вилегодские народные игры.

Основные положения диссертационного исследования отражены в следующих публикациях:

Публикации в изданиях, рекомендованных ВАК РФ

1. Слыханова В. И. Формирование движеческих навыков (движения и элементы народного танца) // Балет. М., 2007. 2,4 п. л.
2. Слыханова В. И. Изучая, сохраним // Балет. 2010. № 3 (162). С. 26–28.
3. Слыханова В. И. Мастер русского танца // Балет. 2011. № 2 (167) С. 46–47.

11

В других изданиях

4. Слыханова В. И. Художественные открытия мастеров русского танца — основа педагогического практикума. Современное социокультурное пространство: традиции и новаторство // Материалы научно-практической межвузовской конференции. М., 2010. № 2. С. 55–59.
5. Слыханова В. И. Методика преподавания народно-сценического танца. Институт танца. Учебно-методический комплекс / Институт танца ГАСК. М., 2007. 4,0 п. л.
6. Слыханова В. И. Талант хореографа // Центр духовного возрождения чернозёмного края. Воронеж, 2006. С. 76–79.
7. Слыханова В. И. Профессиональное образование, его отражение в подходе к фольклорному и народно-сценическому танцам // Новые пути науки о культуре: проблемы, поиски, находки: Материалы двух научно-практических межвузовских конференций. М., 2006. Вып. № 2. С. 58–66.
8. Слыханова В. И. Поэтическая приподнятость — главные отличительные общенациональные и характерные качества всех славянских танцев // Современное социокультурное пространство: традиции и новаторство. Материалы двух научно-практических межвузовских конференций. М., 2010. Вып. № 2. 0, 25 п. л.

Формат 60×84/16. Усл.-печ.л. 2,0. Тираж 100 экз. Заказ № 2.

ООО Научно-издательский центр «Инженер»
119034, Москва, Курсовой пер., 17
Тел. 233-27-98

32